E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black,
Arte percepción y realidad,
Paidós, Barcelona, 1983

E. H. GOMBRICH

La máscara y la cara:

La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte

Este ensayo [1] toma como punto de partida un capítulo de mi libro sobre *Arte e ilusión,* titulado *El experimento de la caricatura.*[2] La caricatura fue definida en el siglo XVII como un método de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo que se

1. Una versión anterior de este artículo fue leída en una convención sobre psicología del arte organizada por el profesor Max Black en la Cornell University en septiembre de 1967.

2. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation,* Nueva York-Londres, 1960 [traducción castellana, *Arte e ilusión,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981].

Los libros canónicos acerca de la retratística son: Wilhelm Waetzoldt: *Die Kunst des Porträts,* Leipzig, 1908; y Herbert Furst: *Portrait Painting, Its Nature and Function,* Londres, 1927. Puede encontrarse una breve bibliografía sobre el tema en Monroe Wheeler: *Twentieth Century*

cambian todas las otras partes componentes. Por tanto, puede servirme para una demostración de equivalencia, para probar que las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas. No he intentado en modo alguno, empero, indagar de forma más precisa qué interviene en la creación de un parecido sorprendente. No parece que nadie haya explorado nunca el vasto campo de la semejanza en el retrato en términos de psicología de la percepción. Deben existir razones que justifiquen esta omisión, más allá de la tremenda complejidad del problema. En cierto sentido, el interés por la semejanza en el arte de retratar lleva el sello del filisteísmo. Evoca el recuerdo de pendencias entre grandes artistas y pomposos modelos con sus estúpidas mujeres que insisten en que todavía hay algo que no está bien en torno a la boca. Estas temidísimas discusiones, quizá mucho menos fútiles de lo que parecen, han hecho de la cuestión de la semejanza un asunto bastante delicado. Las estéticas tradicionales han proporcionado al artista dos líneas de defensa que han continuado gozando de predicamento desde el Renacimiento. Una de ellas se resume en la respuesta que al parecer dio Miguel Angel a quien observó que los retratos de los Medici en la *Sagrestia Nuova* no se parecían demasiado: ¿qué importancia tendrá dentro de mil años cómo fueran realmente estos hombres? El había creado una obra de arte y esto era lo importante.[3] La otra línea se remonta a Rafael[4] y, más allá, a un panegírico sobre Filippino Lippi, donde se dice que éste había pintado un retrato más semejante al modelo que éste

Portraits, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1942; podría añadirse también Julius von Schlosser: "Gespräch von der Bildniskunst", 1906, y, *Präludien,* Berlín, 1927; E. H. Gombrich: "Portrait Painting and Portrait Photography", en Paul Wengraf (comp.), *Apropos Portrait Painting,* Londres, 1945; Clare Vincent: "In Search of Likeness" en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, abril de 1966; y John Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance,* Nueva York y Londres, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bollingen Series, XXXV, 12, 1966.

3. Charles de Tolnay: *Michelangelo,* III, Princeton, 1948, pág. 68.

4. Vincenzio Golzio: *Raffaello nei documenti,* Ciudad del Vaticano, 1936, Carta de Bembo, fechada el 10 de abril de 1516.

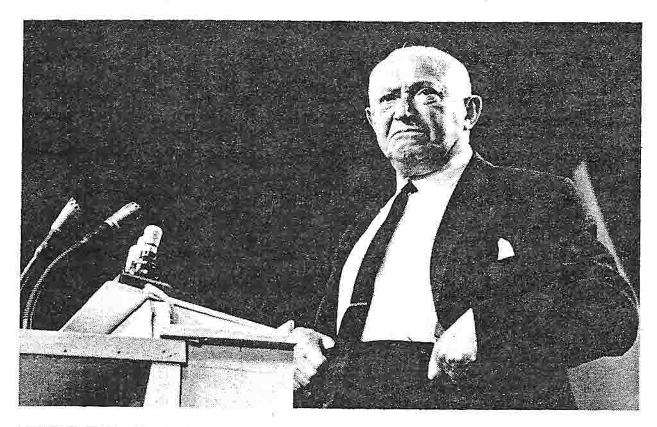
a sí mismo.[5] El trasfondo de esta alabanza es la idea neoplatónica del genio cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad.[6] Es una ideología que confiere al artista el derecho a despreciar a los parientes filisteos del modelo que se aferran a la corteza exterior y pasan por alto la esencia.

Sea cual fuere el uso o abuso que en el pasado y el presente se haya hecho de estas líneas de defensa, es preciso admitir que aquí, como en otras partes, la metafísica platónica puede traducirse a una hipótesis psicológica. La percepción siempre está necesitada de universales. No podríamos percibir y reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos aprehender lo esencial y separarlo de lo accidental, sea cual fuere el lenguaje en el que se quiera formular esta distinción. En la actualidad se prefiere el lenguaje de las computadoras, se habla de reconocimiento de formas, aislando las invariantes distintivas de un individuo.[7] Se trata del tipo de destreza que aun los más sólidos diseñadores de computadoras envidian a la mente humana, y no sólo a la mente humana, puesto que la capacidad que presupone de reconocer la identidad en el cambio ha de incorporarse también al sistema nervioso central de, incluso, los animales. Considérese qué puede suponer la tarea perceptiva de reconocer visualmente un miembro particular de una especie en una multitud, un tropel o una muchedumbre. No sólo varían la luz y el ángulo de visión, como sucede con todos los objetos; la totalidad de la configuración facial está también en movimiento perpetuo, un movimiento que, sin embargo, no afecta a la experiencia de la identidad fisonómica o, como propongo denominarla, a la constancia fisonómica.

5. Alfred Scharf: *Filippino Lippi,* Viena, 1935, pág. 92.

6. Erwin Panofsky: *Idea,* Hamburgo, Studien der Bibliothek Warburg, 1923 [trad. castellana con el título de *Idea,* Madrid, Ed. Cátedra, 1978]. Para una exposición reciente de este punto de vista véase Ben Shahn, "Concerning «likeness» in Portraiture", en Carl Nordenfalk: "Ben Shahn's Portrait of Dag Hammarskjöld", en *Meddelanden från Nationalmuseum,* n.º 87, Estocolmo, s. f.

7. Merced a la gentileza del señor J. R. Pierce y del autor he podido ver un borrador de un artículo basado en investigaciones realizadas en los Bell Telephone Laboratories; su autor es Leon D. Harmon: "Some Aspects of Recognition of Human Faces".



(a)



(b)



(c)

FIG. 1. *Emanuel Shinwell pronunciando un discurso,* del *Times,* Londres, 7 de octubre de 1966

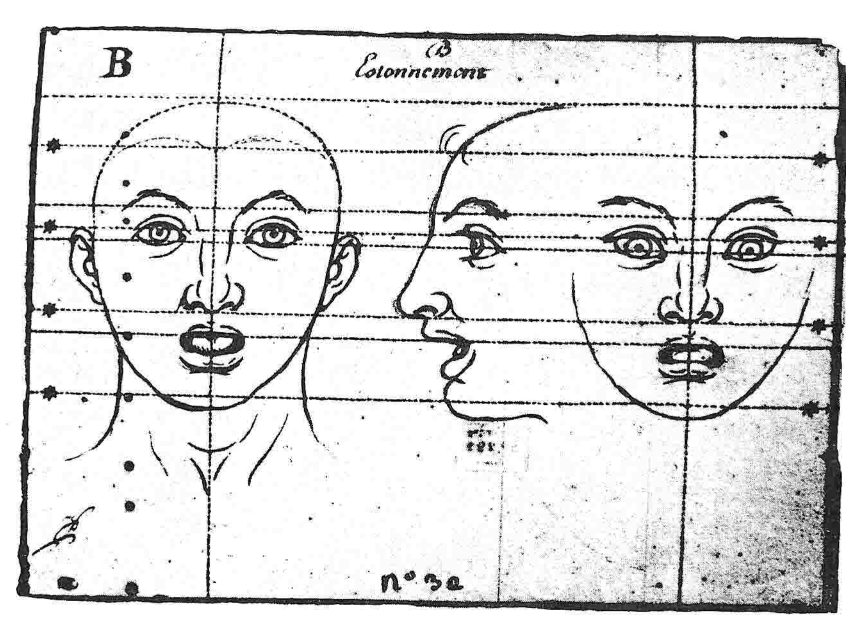


FIG. 2. Charles Le Brun, *Sorpresa,* 1698

No todos pueden tener una cara móvil como la del señor Emanuel Shinwell, cuyos característicos cambios de expresión durante un discurso fueron recogidos por la cámara indiscreta del *Times* de Londres, mas el ejemplo parece avalar la idea de que no tenemos una única cara sino mil diferentes.[8] Podría objetarse que en este caso la unidad en la diversidad no supone problema lógico o psicológico alguno, la cara sólo muestra diferentes expresiones a medida que sus partes móviles responden al impulso de las emociones cambiantes. Si la comparación no fuera tan fría, podríamos

8. Esta observación sirvió a Benedetto Croce como argumento adecuado para negar la exactitud de cualquier concepto de "parecido" (*Problemi di Estetica,* Bari, 1923, págs. 258-259). El retratista inglés Orpen adopta una actitud semejante cuando se critica su retrato del arzobispo de Canterbury: "Veo siete arzobispos. ¿Cuál he de pintar?" (W. A. Payne explicó esta anécdota en una carta al diario *Times* de Londres, 5 de marzo de 1970.)



FIG. 3. *Bertrand Russell a los cuatro años*

compararla a un panel de instrumentos donde la boca y las cejas actúan de indicadores. Esta era en realidad la teoría que sustentaba el primer estudioso sistemático de la expresión humana, Charles Le Brun, quien se basó en la mecánica cartesiana y vio en las cejas auténticos indicadores que registraban el carácter de la emoción o de la pasión.[9] Desde esta perspectiva del asunto, reconocer a Emanuel Shinwell en sus diferentes humores no es para nosotros más problemático que reconocer nuestro reloj en horas diferentes. La estructura básica sigue siendo la misma, y aprendemos rápi-

9. Jennifer Montagu: "Charles Le Brun's *Conférence sur l'expression*", tesis doctoral inédita, Universidad de Londres, 1960. Las implicaciones plenamente cartesianas de la exposición de Le Brun sólo se han sacado a relucir en este análisis.

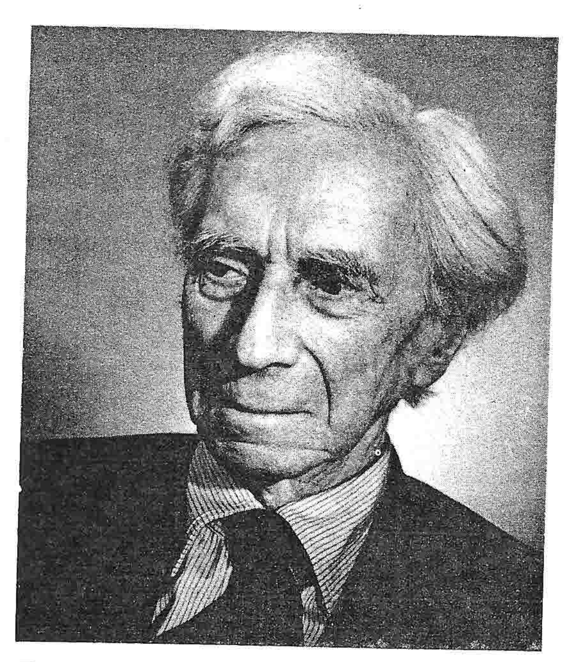


FIG. 4. *Bertrand Russell a los noventa años,* fotografiado por Lotte Meitner-Graf

damente a separar la rígida estructura ósea de la cabeza de la sucesión de cambios que se producen en su superficie.

Pero esta explicación funciona claramente en virtud de una grosera simplificación. La estructura básica no se mantiene estática; todos nosotros cambiamos a lo largo de la vida de día en día, de año en año. La célebre serie de autorretratos de Rembrandt desde su juventud hasta la vejez muestra al artista estudiando este proceso inexorable, pero sólo con el advenimiento de la fotografía nos hemos vuelto plenamente conscientes de este efecto del tiempo. Miramos instantáneas de nuestros amigos o de nosotros mismos tomadas hace algunos años y advertimos con turbación que hemos cambiado mucho más de lo que tendemos a apreciar en el ejercicio del cotidiano oficio de vivir. Cuanto mejor conocemos a una persona, cuanto más a menudo vemos su cara, menos apreciamos esta transformación, a

excepción, quizá, del momento posterior a una enfermedad o a otro tipo de crisis. La sensación de constancia predomina de forma absoluta sobre el cambio del aspecto. Y sin embargo, si el lapso de tiempo es suficientemente dilatado, este cambio afecta también al marco de referencia, a la propia cara, que un vulgarismo inglés llama precisamente "the dial" (el cuadrante). Esto acaece, y de forma radical, durante la infancia, cuando cambian las proporciones y la nariz adquiere su dimensión justa, pero acaece también en la vejez, cuando se caen los dientes y el cabello. No obstante, ningún crecimiento o decadencia alguna puede destruir la unidad del aspecto individual; valgan como prueba dos fotografías de Bertrand Russell, a los cuatro años y a los noventa. Verdaderamente, no sería fácil programar una computadora para que aislara el invariante, y se trata pese a todo de la misma cara.

Si nos observamos mientras verificamos esta aserción y comprobamos ambas imágenes, descubriremos que analizamos la cara del niño intentando proyectar en ella, o encima de ella, el rostro más familiar del anciano filósofo. Queremos averiguar si podemos ver la semejanza, o, si nuestra actitud mental es de escepticismo, queremos probarnos a nosotros mismos que no podemos verla. En cualquier caso, los que están familiarizados con los rasgos bastante característicos de Bertrand Russell leerán inevitablemente la comparación de derecha a izquierda, e intentarán descubrir al anciano en el niño; su madre, si estuviera viva, buscaría en los rasgos del anciano las huellas del niño, y al haber experimentado intensamente esta larga transformación tendría una mayor probabilidad de lograrlo. La experiencia de la semejanza es un tipo de fusión perceptiva basada en el reconocimiento, y aquí, como siempre, la experiencia pasada influirá en la forma en que vemos el rostro.

La experiencia del reconocimiento fisonómico se basa en esta fusión de configuraciones disímiles. Lógicamente, como es natural, puede decirse que no importa qué se parece a otra cosa por algún concepto, y se puede afirmar que cualquier niño se asemeja más a otro que no a un anciano, por lo que puede argüirse que una fotografía se parece más a otra que a cualquier persona viva. Pero estas

sutilezas sólo son útiles si sirven para hacernos conscientes de la distancia que separa el discurso lógico de la experiencia perceptiva. Racionalmente tenemos libertad para clasificar las cosas de formas bien diversas y ordenarlas en función de no importa qué cualidad que puedan tener en común, sea el peso, el color, el tamaño, la función o la forma. Además, en esta actividad de ordenación siempre podemos especificar cuál es el aspecto en que una cosa se asemeja a otra.

Esta semejanza fisonómica que produce fusión y reconocimiento es notablemente menos fácil de especificar y analizar. Se basa en lo que se denomina impresión global, el resultado de múltiples factores que, sin embargo, dan lugar, en su interacción, a una cualidad fisonómica particularísima. Muchos de nosotros seríamos incapaces de describir los rasgos particulares de nuestros amigos más íntimos, el color de sus ojos, la configuración exacta de su nariz, pero esta falta de seguridad no deteriora nuestra sensación de familiaridad con sus rasgos, que podríamos individuar entre un millar, porque respondemos a su expresión característica. Obviamente, no debemos confundir esta experiencia con la percepción de expresiones contrapuestas en el rostro de una persona. De la misma manera que podemos generalizar a propósito de la voz de una persona o sobre el vehículo de su escritura a través de todas las variedades de tonalidad o de línea, nos apercibimos también de que existe una suerte de expresión general dominante de la que las expresiones individuales son meras modificaciones. Dicho en términos aristotélicos, es la sustancia del individuo, siendo todas las modificaciones meros accidentes, pero puede trascender al individuo en la experiencia del parecido de familia tan maravillosamente descrito por Petrarca en una carta. Petrarca se ocupa del problema de la imitación del estilo de un autor admirado y dice que la semejanza ha de ser como la que existe entre hijo y padre, donde se da a menudo una gran diferencia en los rasgos individuales y "sin embargo una sombra, o lo que nuestros pintores llaman un *aria*, evoca en nosotros al padre tan pronto como hemos visto al hijo, aun cuando si sometiéramos el asunto a medición todas las partes resultasen ser diferentes".[10]

Todos nosotros sabemos de estos ejemplos de parecido de familia, pero también nos hemos irritado a causa de las declaraciones de alguna tía venida de visita que afirmaba que el recién nacido es "exactamente igual" que el tío Tomás o el tío Juan, aserciones a las que hemos respondido a veces con la frase "No consigo verlo". Para el estudioso de la percepción estas discusiones nunca son aburridas, incluso el desacuerdo acerca de lo que ven supone materia aprovechable para aquellos de entre nosotros que consideran la percepción como un acto casi automático de categorización mediante universales. Lo que se percibe como semejanza arroja luz sobre nuestras categorías perceptivas. Es obvio que no todos tienen la misma impresión del *aria* o del rostro característico de una persona. Las vemos de forma diferente en función de las categorías con que examinamos a nuestros semejantes. Este hecho quizá pueda dar cuenta de la paradoja central existente en el campo de la percepción fisonómica, paradoja inserta en la distinción entre máscara y cara: la experiencia de las constantes subyacentes en la cara de una persona —que es tan fuerte como para sobrevivir a todas las transformaciones de humor y de edad, y de pasar incluso por encima de las generaciones—, contrasta con el extraño hecho de que este tipo de reconocimiento puede inhibirse con bastante facilidad de lo que podríamos llamar la máscara. Es ésta la categoría alternativa del reconocimiento, el tipo más tosco de parecido que puede llegar a confundir la totalidad del mecanismo de reconocimiento fisonómico. El arte que experimenta con la máscara es, naturalmente, el arte del disfraz, el arte del actor. Todo el sentido de la destreza del actor radica precisamente en esto: nos obliga a verlo, o a verla, como una persona diferente en función de los diversos papeles. El gran actor ni siquiera precisa de la máscara de maquillaje para imponer esta transformación. Una gran transformista como Ruth Draper era capaz de cambiar de una escena a otra con los medios más simples. Las ilustraciones la muestran personificando a

10. Francesco Petrarca: *Le famigliari XXIII*, 19, 78-94. Para el texto completo, véase mi artículo sobre "The Style *all'antica*", *Norm and Form*, Londres, 1966.





FIG. 5. *(izquierda) Ruth Draper caracterizada de esposa de un hombre de negocios*, fotografiada por Dorothy Wilding

FIG. 6. *(derecha) Ruth Draper caracterizada de secretaria de un hombre de negocios*, fotografiada por Nicholas Murray

dos mujeres en la vida de un hombre de negocios, la mujer arrogante y la secretaria devota. El echarpe, el traje y la peluca contribuyen a ello, pero lo que realmente ha producido la transformación ha sido la diferencia de ademán, de todo el tono muscular de la persona representada.

Los sociólogos nos han recordado cada vez con mayor frecuencia que todos somos actores y que interpretamos dócilmente uno de los papeles que nuestra sociedad nos ofrece, incluso los "hippies". En la sociedad con que estamos familiarizados somos muy sensibles a los signos exteriores de estos roles y gran parte de nuestras categorizaciones operan a través de estas líneas. Hemos aprendido a distin-

guir los tipos con los que nuestros escritores y humoristas nos ponen en contacto: el tipo militar, el coronel Blimp de grata memoria dibujado por David Low, el tipo deportivo, el tipo artístico, el funcionario, el tipo académico, y así sucesivamente hasta completar la totalidad del elenco de la comedia de la vida. Este conocimiento del elenco permite, claramente, un gran ahorro de energía en las relaciones con nuestros semejantes. Vemos el tipo y ajustamos nuestras expectativas: el militar de cara enrojecida tendrá una voz rimbombante, le gustarán las bebidas fuertes y le disgustará el arte moderno. Pero ciertamente la vida nos ha enseñado a considerar que estos síndromes son incompletos. En realidad, cada vez que encontramos la excepción a esta regla y nos topamos con la encarnación perfecta de un tipo tenemos tendencia a decir, "este hombre es un intelectual centroeuropeo tan típico que casi no parece verdadero". Pero a menudo es verdadero. Nos modelamos a nosotros mismos

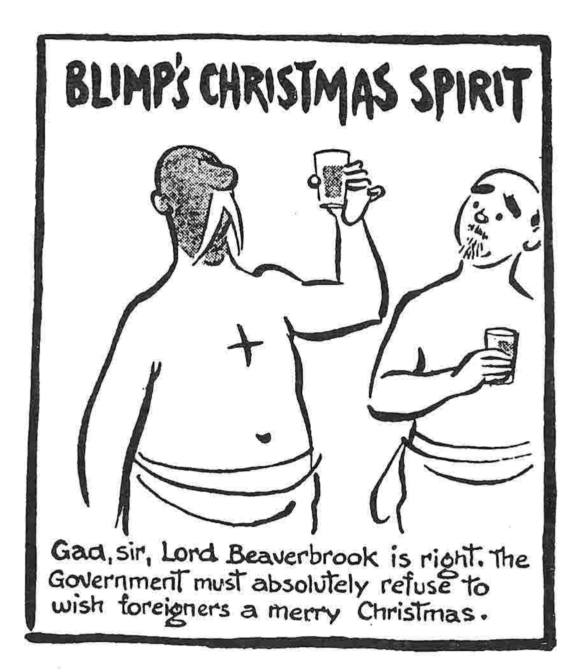


FIG. 7. David Low, *El coronel Blimp*, 1936

de tal forma, en función de las expectativas de los otros, que asumimos la máscara o, como dicen los seguidores de Jung, la *persona* que la vida nos asigna, y poco a poco nos convertimos en nuestro tipo hasta el punto de que modela toda nuestra conducta, e incluso nuestro modo de caminar y nuestra expresión facial. Parece que no haya nada que supere la plasticidad del hombre, a excepción, obviamente, de la plasticidad de la mujer. Las mujeres se ocupan más conscientemente de su tipo y de su propia imagen de cuanto lo hayan hecho la mayoría de los hombres, e intentan a menudo, mediante el maquillaje o el corte de pelo, parecerse a las imágenes de algún ídolo famoso de la pantalla o de la escena.[11]

Pero, ¿cómo modelan estos ídolos su imagen? El lenguaje de la moda da, al menos, una respuesta parcial. Buscan una nota distintiva, una característica chocante que los destaque y que atraiga la atención merced a un toque nuevo y particular. Una de las más inteligentes personalidades de la escena, la difunta Yvette Guilbert, describe en sus memorias cómo en su juventud se dedicó conscientemente a crear su tipo tras haber decidido que, al no ser bella en el sentido convencional, sería diferente. "Mi boca —escribe— era estrecha y alargada y me negué a empequeñecerla con el maquillaje, porque en aquella época todas las mujeres de teatro tenían una boca minúscula en forma de corazón."[12] Acentuó, por el contrario, sus labios para que contrastaran con su rostro pálido e hicieran resaltar la sonrisa. Su vestido debía ser simple como una camisa, sin ornamentación alguna, pero como complemento de su sorprendente silueta adoptó los largos guantes negros que se hicieron célebres. De esta forma su imagen, que era una creación consciente, encontraba a la artista a medio camino, puesto que podía resumirse en aquellos pocos trazos expresivos que recordamos de las litografías de Toulouse Lautrec.

Nos acercamos al ámbito de la caricatura, o mejor a esa tierra limítrofe entre la caricatura y el retrato que está

11. Liselotte Strelow: *Das manipulierte Menschenbildnis*, Düsseldorf, 1961.

12. Yvette Guilbert: *La chanson de ma vie*, París, 1927.







FIG. 8. *(izquierda). Yvette Guilbert,* de Rennewitz von Loefen, 1899

FIG. 9. *(derecha). Yvette Guilbert,* litografía de Toulouse Lautrec

ocupada por imágenes de personalidades estilizadas, todos los actores de la escena pública que llevan la máscara con un propósito determinado. Piénsese en la guedeja en la frente de Napoleón y en aquel gesto suyo de pie con una mano dentro de su chaleco que, según se dice, le fue sugerido por el actor Talma. Se ha convertido en maná celestial para todos los imitadores y viñetistas que necesitan una fórmula para representar aspiraciones napoleónicas, y lo mismo puede decirse de las restantes triquiñuelas adoptadas por los Napoleones de vía estrecha que nos ha tocado soportar.

El grado de banalidad del rasgo distintivo que se asume tiene poca importancia, siempre y cuando sea coherentemente identificable. El mago financiero de Hitler, Hjalmar Schacht, tenía por lo visto la costumbre de llevar un cuello almidonado bastante alto. El cuello evoca por sí solo, en cierto sentido, el tipo social del rígido prusiano que se

mueve en compañía de funcionarios honrados a carta cabal. Sería interesante averiguar cuánto superaba la altura del cuello de Schacht la media de su clase; en cualquier caso, la desviación quedó grabada y el cuello pudo reemplazar gradualmente el semblante del hombre. La máscara fagocitó a la cara.

Si estos ejemplos han sugerido algo, es que por lo general aceptamos la máscara antes de advertir la cara. La máscara representa en este caso las distinciones toscas e inmediatas, las desviaciones de la norma que distinguen a una persona de las demás. Cualquiera de estas desviaciones que atraiga nuestra atención, puede servirnos como signo de reconocimiento y promete ahorrarnos el esfuerzo de un examen minucioso. Por ello no estamos originalmente

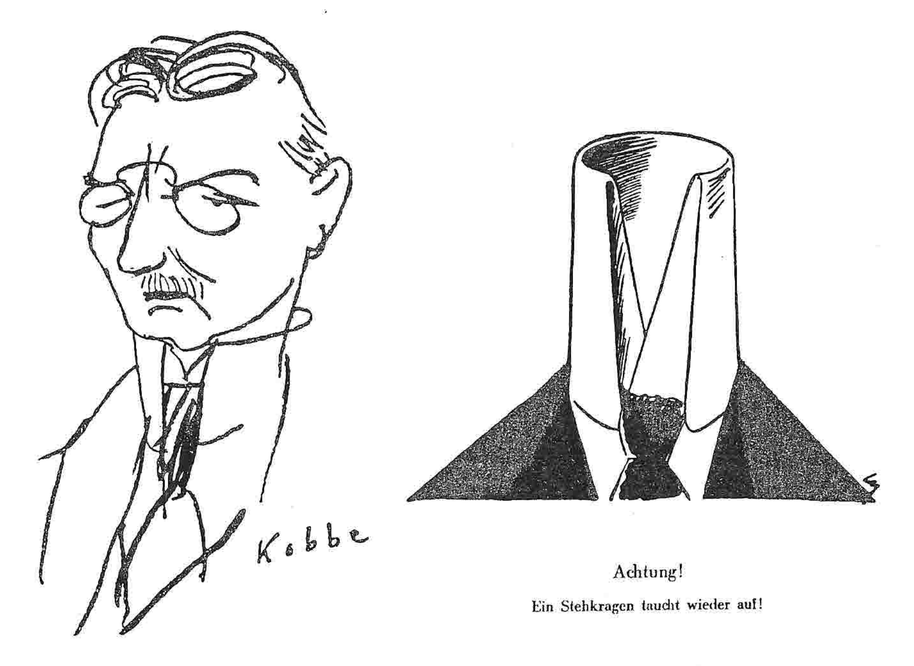


FIG. 10. *(izquierda).* "Kobbe", *Hjalmar Schacht,* en *Der Montag Morgen,* 10 de marzo de 1924

FIG. 11. *(derecha).* Caricatura de Schacht, en *8 Uhr Abendblatt,* Berlín, 13 de junio de 1932. El texto dice: "¡Cuidado! Ha vuelto a aparecer un cuello alto!".



FIG. 12. *Sir Samuel Garth,* por G. Kneller, National Portrait Gallery, Londres

programados para la percepción de la semejanza, sino para captar la diferencia, la desviación con respecto a la norma que sobresale y se graba en la mente. Este mecanismo nos es útil mientras nos movemos en ambientes familiares y hemos de advertir las mínimas pero fundamentales diferencias que distinguen a un individuo de otro. Pero tan pronto como se entremete un rasgo distintivo inesperado, el mecanismo puede trabarse. Se dice que para los occidentales todos los chinos se parecen y a éstos les sucede lo mismo con los occidentales. Quizá no es totalmente cierto, pero esta creencia revela un rasgo importante de nuestra percepción. Se podría comparar este efecto con el que se conoce en psicología de la percepción como efecto enmascarador, en el que una impresión fuerte impide la percepción de



FIG. 13. *John Somers,* de G. Kneller, National Portrait Gallery, Londres

umbrales inferiores. Una luz fuerte enmascara las modulaciones de los matices apagados situados en las proximidades, así como un sonido fuerte enmascara las ulteriores modulaciones tenues del sonido. Rasgos tan poco familiares como los ojos oblicuos se imponen a nuestra atención como lo primero y dificultan la captación de las variaciones sutiles. De ahí la eficacia de cualquier señal chocante e insólita como disfraz. No son sólo los chinos las únicas personas que tienden a parecernos todas iguales, sino también todos los hombres con pelucas idénticas, como sucede con los miembros del dieciochesco Kitkat Club expuestos en el National Portrait Gallery de Londres.

¿Hasta qué punto estos retratos representan tipos o máscaras, o en qué medida reproducen parecidos individua-

les? La respuesta a esta pregunta tropieza con dos dificultades, una de ellas obvia, la otra quizá no tanto. La obvia es la misma dificultad que se presenta en cualquier retrato con anterioridad a la invención de la fotografía: disponemos de muy pocos controles objetivos acerca del aspecto del modelo, a no ser, a veces, las máscaras realizadas en vida, o tras la muerte, o el calco de la sombra como silueta. Es imposible afirmar si reconoceríamos a Mona Lisa o al Caballero sonriente si nos topáramos con ellos en carne y hueso. La segunda dificultad surge del hecho de que nosotros mismos estamos atrapados por la máscara y nos resulta difícil percatarnos de la cara. Hemos de esforzarnos en prescindir de la peluca para ver hasta qué punto difieren estos rostros; pero aun en ese caso, la diversidad de concepciones de porte y corrección, la máscara social de la expresión, dificultan la consideración de la persona como individuo. Los historiadores del arte escriben a menudo a propósito de ciertos períodos y estilos que los retratos se limitaban en aquel entonces a representar tipos y no semblanzas individuales, pero esto depende en gran medida de cómo se usen estos términos. Se sabe que aun las imágenes estereotipadas del arte tribal encarnan un rasgo distintivo individual que somos incapaces de aprehender, habida cuenta de que no conocemos ni a la persona representada ni las convenciones estilísticas de la tribu. Una cosa es cierta, por añadidura: nos es casi imposible ver un antiguo retrato tal y como se pretendía que se viera antes de que las instantáneas fotográficas y el cine difundieran y vulgarizaran las semblanzas humanas; de ahí que a duras penas logremos reapropiarnos del significado pleno de una imagen encargada y realizada para resumir el status social y la carrera del modelo y para perpetuar sus rasgos como recuerdo para sus descendientes y monumento para las épocas futuras. Es indudable que en un contexto semejante el retrato tenía una dimensión absolutamente diferente. La lectura que el artista hacía de los rasgos del modelo se impondría durante la vida de éste, y prevalecería totalmente tras su muerte de una forma que a nosotros no nos es posible esperar —o tal vez temer—, puesto que la multiplicidad de las imágenes registradas con que contamos contrastará siempre con este tipo de predominio psicológico.

No debemos pues maravillarnos de que el advenimiento de la cámara fotográfica haya encontrado a los artistas y a sus amigos perplejos y de humor agresivo. Algunos de los argumentos que se utilizaban en el siglo XIX contra la posibilidad de un retrato fotográfico nos parecen extraños, puesto que en la actualidad muchas personas prefieren el espléndido retrato de Liszt hecho por Nadar, que nos muestra al gran virtuoso con verrugas, al cuadro teatral de Franz Lenbach, pero, una vez más, hemos de admitir que nunca conocimos a Liszt. El problema que aquí se plantea es si podemos ver en realidad las fotografías como se vieron al principio. La cámara fotográfica portátil y la pantalla televisiva han transformado totalmente nuestra actitud mental frente a las imágenes de nuestros contemporáneos. Instantáneas de tono íntimo como las que nos muestran al Franz Liszt de nuestros tiempos, Sviatoslav Richter, durante los ensayos, en mangas de camisa, no sólo hubieran sido técnicamente imposibles en el siglo XIX, sino también psicológicamente inaceptables; nuestros abuelos hubieran tenido la impresión, al verlas, de que eran indecorosas y totalmente irreconocibles.

Pero si bien la instantánea fotográfica ha transformado el retrato, nos ha hecho también ver ese problema del parecido de forma mucho más clara a como lo habían formulado las épocas anteriores. Ha atraído la atención sobre la paradoja que representa apresar la vida en una imagen inmóvil o congelar el juego de los rasgos en un instante inmóvil del que nunca hubiéramos sido conscientes en el flujo de los acontecimientos. Merced a la obra de J. J. Gibson en el campo de la psicología de la percepción, somos cada vez más conscientes del papel decisivo que el flujo continuo de información desempeña en todo nuestro comercio con el mundo visible.[13] Así comprendemos mejor en qué consiste lo que podríamos denominar la artificialidad del arte o, en otras palabras, el confinamiento de la información en indicios simultáneos. Y planteando el tema en términos más crudos: si el primer objeto registrador de las

13. J. J. Gibson: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, 1966.

fisonomías humanas hubiera sido la cámara cinematográfica y no el cincel, el pincel, o incluso la placa fotográfica, el problema que la sabiduría del lenguaje denomina "captar el parecido" nunca se habría impuesto a nuestra conciencia en tal medida. El fotograma cinematográfico nunca puede ser tan insuficiente como la instantánea, porque aunque se capte a una persona guiñando el ojo o estornudando, la secuencia general explica la mueca resultante, mientras que la instantánea equivalente sería imposible de interpretar. Si así lo consideramos, el milagro no consiste en que algunas instantáneas capten un aspecto poco habitual, sino que la cámara fotográfica y el pincel puedan hacer abstracción del movimiento y producir, pese a todo, una imagen convincente no sólo de la máscara sino incluso de la cara, de la expresión viva.

Indudablemente, el artista o aun el fotógrafo no podrían superar nunca el letargo de la efigie estática si no fuera por esa característica de la percepción que en *Arte e ilusión* describí como la "contrapartida del observador". Tendemos a proyectar vida y expresión en la imagen estática y a añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que falta en realidad. Por ello, el retratista que quiera compensar la carencia de movimientos ha de movilizar ante todo nuestra proyección. Debe explotar las ambigüedades del rostro estático de forma que la multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida. El rostro inmóvil debe parecer un punto nodular de los muchos movimientos expresivos posibles. Como me dijo una vez una fotógrafa profesional con una exageración excusable: se busca la expresión que supone todas las demás. Un análisis de los retratos fotográficos bien conseguidos confirma la importancia de la ambigüedad. No queremos ver al modelo en la situación en que realmente se encontraba mientras le fotografiaban. Pretendemos que logramos hacer abstracción de este recuerdo y lo vemos reaccionar en contextos de la vida real más característicos.

La historia de una de las fotografías mejor conseguidas y más populares de Winston Churchill como caudillo de guerra puede ejemplificar este punto. Yosuf Karsh nos cuenta cuán reacio se mostraba el atareado primer ministro a

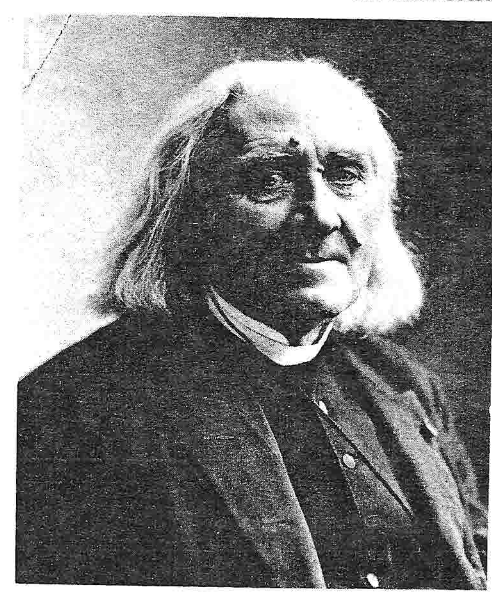


FIG. 14. *Franz Liszt*, fotografiado por Nadar

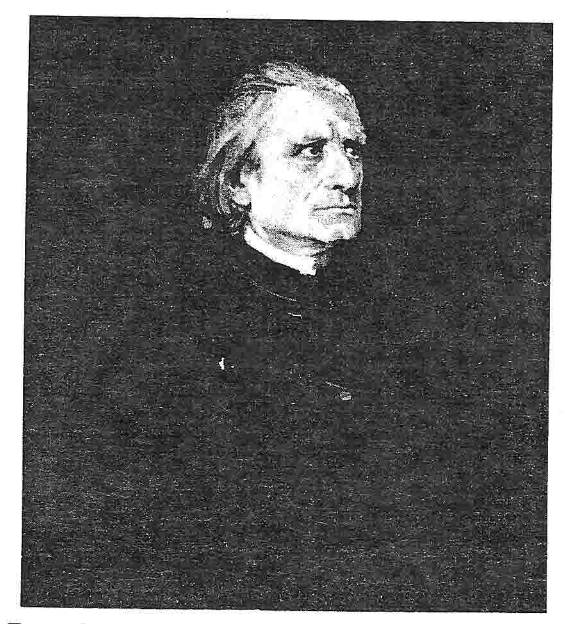
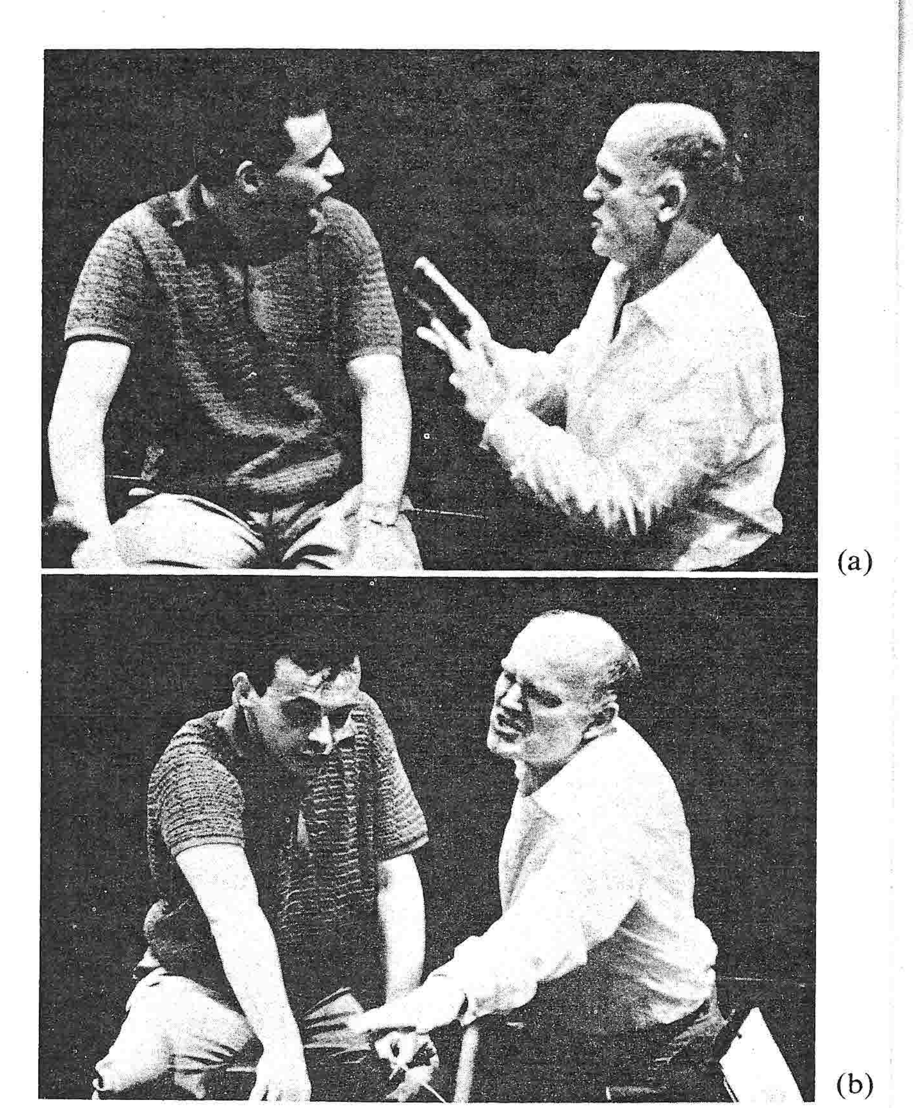


FIG. 15. *Franz Liszt*, cuadro de Franz Lenbach, Budapest, Museo de Bellas Artes


(a)

(b)

FIG. 16. *Sviatoslav Richter,* fotografiado durante un ensayo. Foto Ellinger, Salzburg

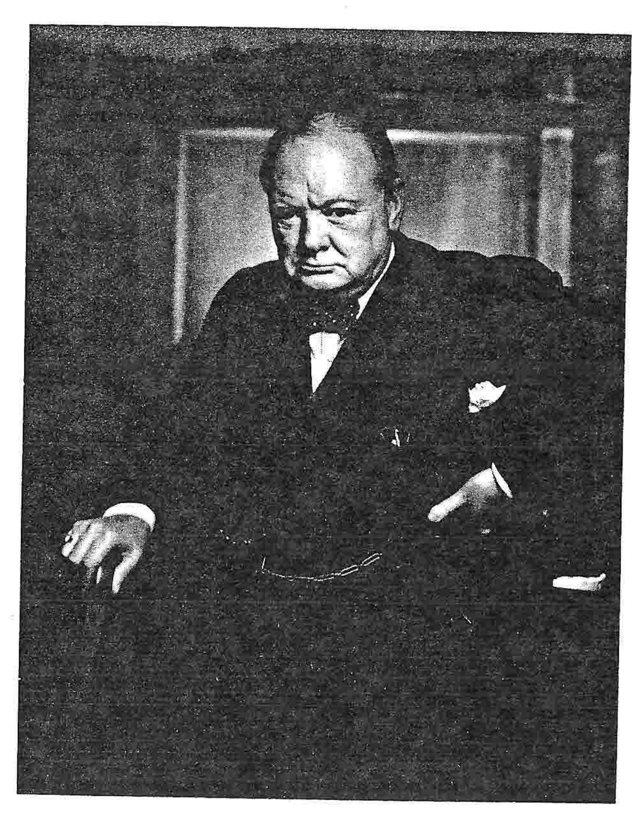


FIG. 17. *Winston Churchill,* fotografiado por Karsh, Ottawa

posar para esta foto durante un viaje a Ottawa en diciembre de 1941. Sólo le concedió dos minutos mientras se trasladaba del hemiciclo de la Cámara al vestíbulo. Mientras se acercaba con aire ceñudo, Karsh le arrancó el puro de la boca, lo que le irritó en gran manera. Mas aquella expresión, que en realidad sólo era una reacción pasajera a un incidente trivial, se prestaba perfectamente a simbolizar la actitud desafiante del líder ante el enemigo. Podía generalizarse en un monumento al papel histórico de Churchill.[14]

14. Yosuf Karsh: *Portraits of Greatness,* Edimburgo, 1959.

Debemos admitir que no es muy frecuente que los fotógrafos exploten la ambigüedad o la interpretabilidad de un ceño irritado. Nos piden con mayor frecuencia que sonriamos, aunque la tradición sostiene que puede lograrse el mismo efecto en la boca pronunciando "tres". La sonrisa inmovilizada es ciertamente un signo ambiguo y polivalente de animación que el arte ha utilizado desde la Grecia arcaica para aumentar la apariencia de vida. El ejemplo más famoso de este uso es obviamente la *Monna Lisa* de Leonardo, cuya sonrisa ha sido objeto de múltiples y fantásticas interpretaciones. Quizá podamos aprender algo sobre este efecto si comparamos la teoría que emana del sentido común con una práctica imprevista pero lograda.

Roger de Piles (1635-1709), a quien debemos la primera consideración detallada de la teoría de la pintura del retrato, aconseja al pintor que preste atención a la expresión:

No es tanto la exactitud del dibujo lo que da espíritu y aspecto de veracidad a los retratos, como la concordancia de las partes en el momento en que deben imitarse la disposición y el temperamento del modelo...

Pocos pintores han sido suficientemente meticulosos para combinar bien todas las partes: a veces la boca sonríe mientras los ojos están tristes; otras veces los ojos se ven alegres y las mejillas caídas; de ahí que su obra tenga un aspecto de falsedad y no parezca natural. Deberíamos tener presente que, cuando el modelo adopta un aire sonriente, los ojos se cierran, las comisuras de la boca se comban hacia las ventanas de la nariz, se inflan las mejillas y se distienden las cejas.[15]

Pues bien, si comparamos ahora estos sensatos consejos con un típico retrato del siglo XVIII, como el encantador cuadro al pastel en que Quentin de la Tour muestra a su amante Mlle. Fel, observamos que sus ojos en modo alguno se entrecierran como sucede al sonreír. Y, sin embargo, precisamente a causa de la combinación de rasgos ligeramente contradictorios, de una mirada seria con la sombra de una sonrisa, se produce una sutil inestabilidad, una expresión a medio camino entre lo meditabundo y lo burlón que intriga y fascina al mismo tiempo. Sin lugar a dudas, el juego comporta algún riesgo, y esto explica quizá por qué el

15. Roger de Piles: *Cours de Peinture par Principes*, París, 1708, pág. 265. Cito a partir de la edición inglesa, Londres, 1743, págs. 161-162.



FIG. 18. *Mademoiselle Fel*, pastel de Maurice Quentin de la Tour, Musée a Lécuyer, St. Quentin

efecto se ha congelado hasta tal punto en una fórmula en los retratos dieciochescos de la sociedad refinada.

La mejor salvaguarda contra el "aspecto no natural" o la máscara congelada se ha encontrado siempre en la supresión, antes que en el empleo de todas aquellas contradicciones que podrían dificultar nuestra proyección. A esta artimaña aludía precisamente Reynolds en su famoso análisis, que cité y discutí en *Arte e ilusión*, del estilo retratístico deliberadamente inacabado de Gainsborough. Fotógrafos como Steichen han perseguido una ventaja similar mediante una combinación de iluminación y artificios impresos, con el objeto de difuminar el contorno de la cara y movilizar de esa forma nuestra proyección. Artistas gráficos como Felix Valloton, en su retrato de *Mallarmé*, han buscado un efecto de simplificación similar, muy discutido a principios de siglo.[16]

16. Véase el diálogo sobre la retratística de J. von Schlosser, anteriormente citado, nota 2.



FIG. 19. Felix Valloton, *Mallarmé*

Este juego nos divierte, y admiramos con razón al pintor o caricaturista que saben evocar —como se acostumbra a decir— el parecido de una persona con unos pocos rasgos vigorosos, reduciéndola a lo esencial. Pero el pintor de retratos sabe también que los auténticos problemas surgen cuando hay que trabajar en la dirección contraria. Así, por hábil que haya sido el primer y tosco boceto, no debe alterar el borrador inicial a medida que se aproxime al retrato acabado, puesto que cuantos más elementos deba manejar, más difícil le resultará preservar el parecido. Desde esta perspectiva, la experiencia del retratista académico es casi más interesante que la del caricaturista. En un libro acerca de problemas prácticos de la retratista Janet Robertson, cuyas obras pertenecen a la tradición del retrato protocolario, podemos encontrar una descripción prudente y reveladora de la cuestión de captar el parecido:

...existen algunos errores que se aprenden a considerar como posibles causas de una expresión no natural. Tal vez ello parezca un rasgo algo

"duro". Compruébese cuidadosamente que los ojos no estén demasiado próximos; ¿la mirada es, por el contrario, demasiado "vaga"? Asegúrese de que no estén demasiado distantes; a menudo, ciertamente, el dibujo es correcto, pero sombras acentuadas en demasía o demasiado poco dan la impresión de acercar los ojos o de ampliar la distancia entre ellos. Si aún no está convencido de que ha dibujado la boca correctamente y le parece que tiene algún error, compruebe las tonalidades circundantes, especialmente sobre el labio superior (es decir, toda la zona entre la nariz y la boca); una equivocación en la tonalidad de esta sección puede resultar decisiva para hacer que la boca sobresalga o se incruste, hecho que influye inmediatamente en la expresión. Si tiene la sensación de que algo está equivocado pero no consigue localizarlo, compruebe la posición de la oreja... Pues, si la oreja está mal situada altera toda la impresión del ángulo facial; puede remediar un aspecto abombado o uno débil corrigiendo ese error sin tocar aquellos rasgos a los que ha tratado de dar expresión en vano.[17]

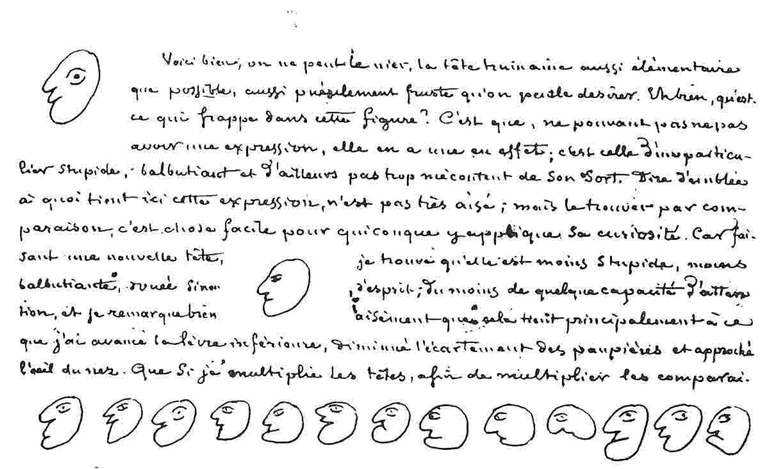


FIG. 20. Toepffer, "Los rasgos permanentes", del *Essay du Physiognomonie*, 1845

Esta descripción, procedente de una pintora con la humildad suficiente para escuchar las críticas de los profanos, es tan instructiva porque aclara detalladamente algunas relaciones entre la forma de la cara y lo que la autora denomina expresión. El significado que tiene para ella no se

17. Janet Robertson: *Practical Problems of the Portrait Painter*, Londres, 1962.

refiere tanto a la dinámica de las expresiones como a lo que Petrarca llamaba el *aria* de la cara. Recordamos que este tipo de expresión no significa lo mismo que las expresiones de la cara. La distancia entre los ojos o el ángulo de la cara son, después de todo, una cuestión de estructura ósea, que es inmutable y, sin embargo, como descubrió la pintora, influye radicalmente en la cualidad global que quizá podría llamarse la expresión dominante. Se trata de hechos indudables. Mucho antes de que se pensara en los laboratorios psicológicos, los artistas realizaron experimentos sistemáticos que demostraron esta dependencia. En *Arte e ilusión* tributé homenaje al más cabal y meticuloso de estos experimentadores, Rodolphe Toepffer, que demostró lo que he propuesto denominar la ley de Toepffer: la proposición según la cual cualquier configuración que podamos interpretar como una cara, por mal dibujada que esté, tendrá *ipso facto* su expresión e individualidad.[18] Casi cien años después de Toepffer, el psicólogo Egon Brunswik realizó en Viena

	T7	W7	D7	W4	G7
Sad	1st				
Old	1st				
Bad	6th	5th			
Unlikeable	3rd	1st	7th		
Ugly	6th	2nd	1st		
Unintelligent		3rd	7th	1st	
Unenergetic					1st

FIG. 21. *Cabezas esquemáticas,* tomado de Brunswik y Reiter

18. R. Toepffer: *Essai de physiognomonie,* Ginebra, 1845. Trad. inglesa de E. Wiese con el título de *Enter the Comics,* Lincoln, Nebraska, 1965.

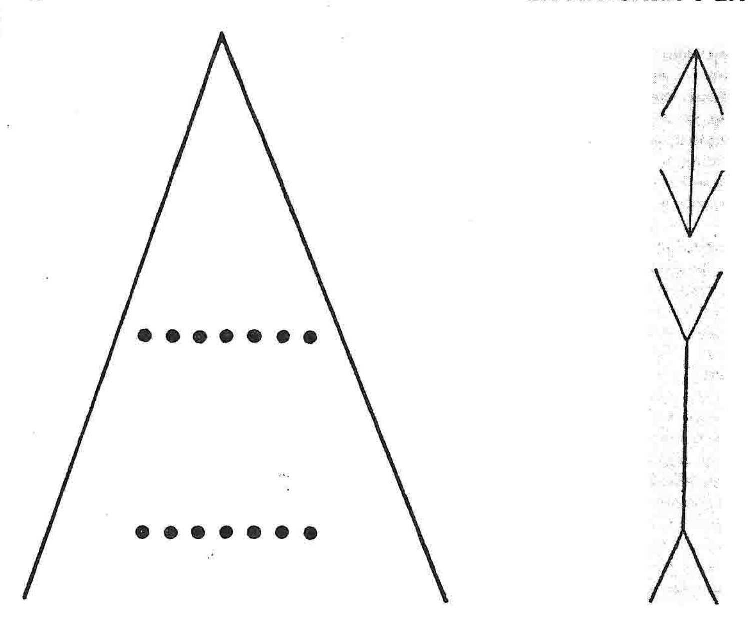


FIG. 22. *(izquierda).* Ilusión de contraste, tomado de M. D. Vernon

FIG. 23. *(derecha).* Ilusión de Müller-Lyer, tomado de M. D. Vernon

una serie célebre de experimentos con el fin de probar este tipo de dependencia. Sus estudios confirman la extrema sensibilidad de nuestra percepción fisonómica ante pequeños cambios; una variación en la distancia entre los ojos que quizá fuera imperceptible en una configuración neutra puede influir de forma radical en la expresión del maniquí o del hombre dibujado, aunque no siempre resulta fácil predecir el sentido en que le afectará.

Brunswik, por otro lado, se ocupó de alertarnos (en una consideración ulterior de sus descubrimientos y de los de otras personas) en relación con la generalización de sus resultados:

> La apariencia del hombre, y en especial la de su cara, constituye un entramado tan coherente de innumerables variantes concomitantes que puede encontrarse por doquier en la investigación cognitiva.

Brunswik continúa recordando que cualquier nueva variable que se introduzca puede anular el efecto observado

en la interacción de las otras. Pero, y éste era el tema predominante de su difícil libro metodológico, "la situación es la misma para todos los problemas de gran complejidad de la vida y del comportamiento".[19]

Podría decirse que, en cierto sentido, Brunswik alienta al humanista inocente a aventurarse allí donde los ángeles armados con los útiles del análisis factorial temen adentrarse. De la interacción recíproca de las variables en la cara se han ocupado, como hemos visto, tanto autores de retratos como de máscaras. Brunswik remite a sus lectores científicos al libro de un especialista en maquillaje. En realidad, no me sorprendería que la experiencia en estos campos pudiera arrojar luz en ámbitos inesperados. Tomemos el problema del sombrero o del tocado y de la forma en que influye en la configuración aparente de la cara. Al ampliar la zona que circunda la cara deberían entrar en acción dos mecanismos psicológicos contrapuestos. El efecto de contraste que ejemplifica una conocida ilusión óptica podría lograr que la cara pareciera más estrecha. Por otro lado, recordamos la ilusión de Müller-Lyer, que sugiere que el añadido en ambos lados ha de causar más bien la impresión de ensanchar la cara. Ahora bien, si es cierto que la más pequeña variación en la distancia entre los ojos ocasiona una evidente diferencia de expresión, y si Janet Robertson está en lo cierto al afirmar que los ojos muy separados dan a la cara una expresión vaga, esta observación debiera permitirnos decidir entre estas alternativas mutuamente excluyentes. Probemos a cubrir el tocado del retrato que Velázquez hizo a una princesa española, que generalmente acostumbra a chocarnos por su triste cara rolliza. ¿No ganaría tal vez su mirada en vida, intensidad, e incluso en inteligencia si eliminamos las extensiones laterales? Al parecer los ojos se aproximan, lo que sugiere que el efecto se adecúa a la ilusión de Müller-Lyer.

En esta zona de interacción entre la forma visible y la expresión visible hemos de buscar la solución a nuestro problema, la manera en que el artista compensa la carencia de movimiento, su creación de una imagen que puede ser

19. Egon Brunswik: *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments*, Berkeley, 1956, 2.ª edición, pág. 115.



FIG. 24. *María Ana de Austria*, de Diego Velázquez, París, Louvre



FIG. 25. *María Ana de Austria*, como en la imagen anterior, pero sin tocado

objetivamente diferente en cuanto a forma y color y que, no obstante, se percibe como semejante en cuanto a la expresión.

Mme. Gilot tiene una significativa descripción de cómo llevó a cabo Picasso un retrato suyo que apoya de forma sorprendente esta afirmación. El artista, nos dice, quería hacerle inicialmente un retrato bastante realista, pero tras haber trabajado algo en él, dijo: "No, no es en absoluto tu estilo, un retrato realista no te representaría en forma alguna". Mme. Gilot se encontraba sentada entonces y Picasso le dijo: "No te veo sentada; tú no perteneces al tipo pasivo; sólo puedo verte en pie".

Picasso recordó súbitamente que Matisse había hablado de hacerme un retrato con cabellos verdes y le gustó la idea, "Matisse no es el único que puede pintarte con los cabellos verdes", dijo. A partir de ese momento los cabellos se desarrollaron en forma de hoja, y así después el retrato pasó a adoptar una simbólica estructura floral. Trabajó en los senos siguiendo el mismo ritmo curvilíneo. Durante todas estas fases la cara siguió siendo bastante realista. Parecía no acomodarse al resto. La estudió durante un momento. "En esta cara debo introducir una idea diferente", dijo. "Aunque tu cara es un óvalo bastante alargado, para poder mostrar su luz y su expresión es preciso que la convierta en un óvalo muy abierto. Compensaré su longitud dándole cuerpo con un color frío, el azul. Será como una pequeña luna azul."

Pintó de azul cielo una hoja de papel y empezó a recortar formas ovaladas que se correspondían de varias maneras y grados con esa concepción de mi cabeza: en primer lugar, dos que eran perfectamente redondas; después, tres o cuatro más acordes a su idea de darles una forma abierta. Cuando acabó de recortarlas, trazó en cada una de ellas unos pocos signos para los ojos, la nariz y la boca. Luego los fijó al lienzo con una chincheta, una tras otra, situándolas algo más arriba o abajo, más hacia la izquierda o la derecha, en función de sus deseos. Ninguna de ellas le pareció realmente adecuada hasta que llegó a la última. Tras haber probado todas las restantes en diversos puntos del cuadro, supo dónde quería que estuviera colocada, y cuando la aplicó al lienzo, la forma parecía acomodarse totalmente al lugar exacto en que la había colocado. Era absolutamente convincente. La encoló al lienzo húmedo y dijo: "Ahora, éste es tu retrato".[20]

Esta descripción nos proporciona algunos indicios acerca de las modalidades en que puede producirse la transposi-

20. Françoise Gilot y Carlton Lake: *Life with Picasso*, Nueva York, 1964.



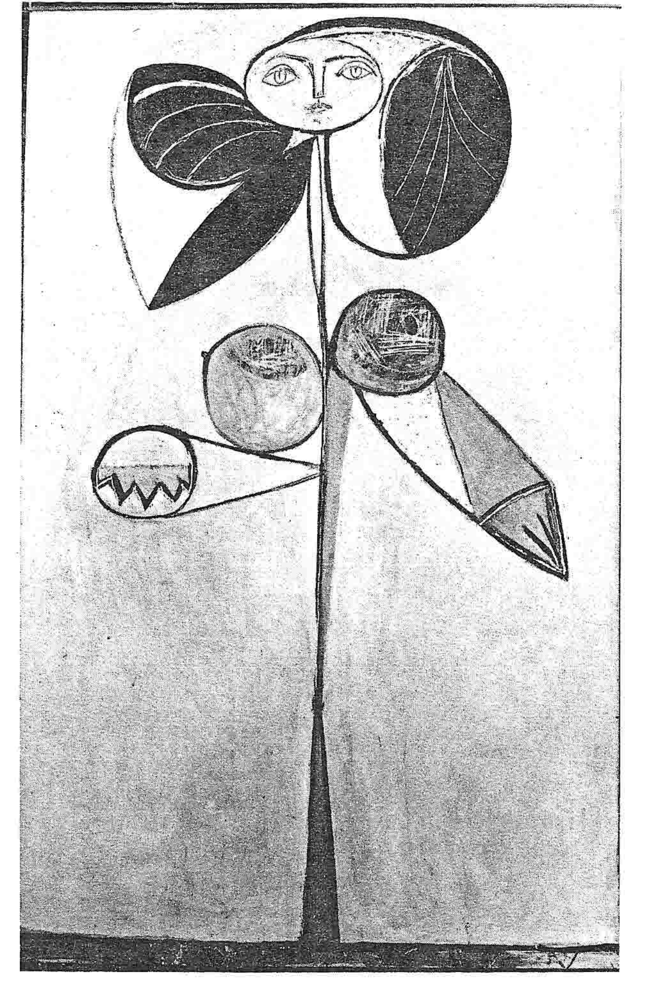


FIG. 26. *(izquierda). Françoise Gilot*, Foto Optica
FIG. 27. *(derecha). Françoise Gilot, Femme Fleur*, Picasso

ción de la vida en imagen. Se trata de un proceso en el que se equilibran movimientos compensatorios. Para compensar el hecho de que la cara de Mme. Gilot no es realmente cuadrangular sino estrecha, Picasso la pinta de azul; en este caso, la palidez es quizá considerada como equivalente de la impresión de delgadez. Y pese a todo, Picasso no consiguió encontrar rápidamente el equilibrio exacto de las compensaciones, tuvo que experimentar: probó con unas cuantas cartulinas recortadas. Lo que buscaba era precisamente el equivalente, es decir, lo que, al menos para él, era el equivalente. Como se acostumbra a decir, la veía de aquella forma, o como sería mejor decir, la sentía de aquella forma. Buscó a tientas la solución de una ecuación entre vida e imagen y, como el retratista convencional, intentó resolverla jugando con la interacción entre forma y expresión.

La complejidad de esta interacción explica no sólo por qué las mujeres se prueban los sombreros nuevos ante el espejo, sino también porque el parecido se ha de captar antes de construir; porque precisa del método de ensayo y error, del funciona-no funciona, para aprehender esta esquiva presa. Aquí, como en otras esferas del arte, la equivalencia ha de verificarse y criticarse, no puede analizarse fácilmente paso a paso y, por consiguiente, no puede predecirse.

Estamos muy lejos de lo que podríamos denominar una gramática transformacional de las formas, o sea, de un conjunto de reglas que nos permita remitir las diferentes estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje natural.[21]

Pero aun en el caso de que una gramática transformacional fuera una quimera, el problema de la equivalencia retratística quizá nos permita avanzar uno o dos pasos. Si el problema del parecido es el de la equivalencia de la expresión dominante, esta expresión o aspecto ha de constituir el eje en torno al que giren todas las transformaciones. Los diferentes conjuntos de variables han de combinarse para producir idéntico resultado, una ecuación en la que hemos de considerar el producto de *y* y *x* (al aumentar *y* debe disminuir *x*, o viceversa, si se busca el mismo resultado).

21. En una nota a mi artículo sobre "The Variability of Vision" (C. S. Singleton, compilador, *Interpretation, Theory and Practice*, Baltimore, 1969, págs. 62-63) me atreví a comparar algunos procesos interpretativos presentes en la interpretación con los fenómenos lingüísticos analizados por N. Chomsky. Mi interés se vio acrecentado al ver que el profesor Chomsky, como informó el *The New Yorker* del 8 de mayo de 1971, pág. 65, compara nuestra disposición para la comprensión de la expresión facial con nuestra competencia lingüística.

Esta situación se da en muchos campos de la percepción. Tomemos el tamaño y la distancia, que producen conjuntamente el tamaño de la imagen en la retina; si eliminamos las restantes pistas, no podemos decir si un objeto visto a través de una mirilla es grande y lejano o próximo y pequeño, no contamos con el valor de *x* e *y*, sólo con el producto. Lo mismo puede decirse de la percepción del color, donde la sensación resultante viene determinada por el susodicho color local y la iluminación. Es imposible decir si la mancha de color vista a través de una pantalla reductora es de color rojo oscuro bañado por una luz brillante o rojo brillante bañado en luz débil. Además, si llamamos *y* al color y *x* a la luz, ninguna de estas variables será nítida, por así decirlo. No vemos color alguno que no esté bañado en luz; de ahí que el "color local" que figura en los libros de pintura sea una construcción mental. Pero, si bien se trata lógicamente de una construcción, confiamos lo suficiente en nuestra experiencia para creer que podemos separar los dos factores y asignar al color y a la iluminación sus propias partes relativas. La denominada constancia cromática se articula en torno a esta separación, así como la constancia de tamaño se articula alrededor de nuestra interpretación del tamaño real del objeto.

Creo que en la percepción de las constancias fisonómicas se da una situación de alguna forma análoga; aunque, como ha dicho Brunswik, el número de variables es en este caso infinitamente mayor. Una vez admitido que existen, propongo, en concepto de primera aproximación, aislar los dos conjuntos que anteriormente he mencionado, el móvil y el estático. Recordemos el grosero análisis de la cara considerada como un cuadrante o un panel de instrumentos en el que los rasgos móviles actúan como indicadores del cambio de las emociones. Toepffer llamaba a estos rasgos distintivos rasgos no permanentes y los contraponía a los perma-

nentes, la forma o estructura del propio panel. Este análisis es en cierto sentido, naturalmente, irreal. Lo que percibimos es la impresión global de una cara, pero sugeriría que al responder a esta resultante separemos en nuestra mente lo permanente *(p)* de lo móvil *(m)*. En la vida real esto resulta facilitado, así como se facilita en la percepción del espacio y del color, por el efecto de movimiento en el tiempo. Vemos cómo las formas relativamente permanentes de la cara contrastan con las relativamente móviles y de esta manera formulamos una valoración provisional de su interacción *(pm)*. Es esta dimensión del tiempo, ante todo, lo

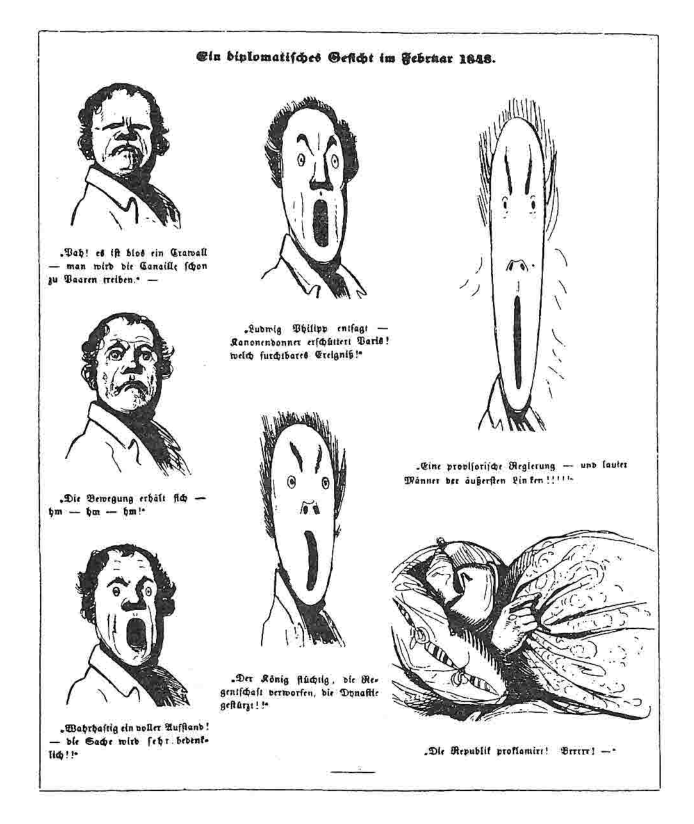


FIG. 28. Kaspar Braun, *Las noticias de 1848*, en *Fliegende Blätter*

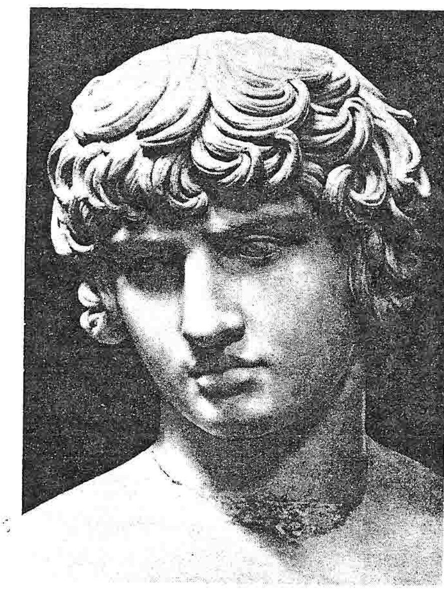


FIG. 29. *Antinoo*, escultura romana, Museo de Nápoles

que nos falta cuando interpretamos una imagen estática. Como muchos problemas pictóricos, el problema del parecido y de la expresión en el retrato se resuelve aquí, como ya hemos visto, mediante la situación artificial del movimiento inmovilizado. El movimiento interviene siempre para confirmar o refutar las interpretaciones o anticipaciones provisionales; de ahí que nuestra lectura de las imágenes estáticas del arte sea particularmente proclive a amplias variaciones y a interpretaciones contradictorias.

Cuando alguien está desilusionado decimos que "pone una cara larga", una expresión que ejemplifica de forma vívida una caricatura alemana de 1848. Obviamente hay personas que tienen la cara larga, y si son actores cómicos, pueden incluso explotar este aspecto de desilusión para lograr resultados ventajosos. Pero si queremos realmente interpretar su expresión hemos de asignar cada uno de sus rasgos a uno de los conjuntos de variables *p* o *m*, el perma-

nente *(p)* y el móvil *(m)*, y a veces esta separación puede no funcionar.

La dificultad de resolución de esta ecuación puede explicar la sorprendente diversidad de interpretaciones con que a veces nos topamos en relación con las obras de arte. En el siglo XIX se escribió un libro que recogía las diversas lecturas de la expresión facial de los retratos romanos de Antinoo.[22] Una de las causas de esta divergencia quizás estribe en la dificultad de asignar su justo papel a mis dos variables. ¿El favorito de Adriano muestra enfado a través del suave rictus de sus labios o éstos eran pura y simplemente así? Considerando nuestra propensión al matiz, en estos asuntos, la interpretación alterará en este caso la expresión.

Un breve repaso a la historia de la fisiognómica puede ayudarnos a aclarar algo más esta discusión. Originariamente la fisiognómica fue concebida como el arte de leer el carácter en la cara, pero los rasgos distintivos a los que prestaba atención eran únicamente los permanentes. Ya desde la antigüedad clásica confió principalmente en la comparación entre un tipo humano y una especie animal: la nariz aguileña muestra que su propietario es noble como el águila, la faz bovina revela un carácter plácido. Estas comparaciones, que se ilustraron por vez primera en el siglo XVI en un libro de Della Porta,[23] influyeron indudablemente en el naciente arte del retrato caricaturesco al demostrar la impermeabilidad del carácter fisonómico a cualquier variación de elementos. Un rostro humano reconocible puede "asemejarse" sorprendentemente a una vaca reconocible.

Esta tradición pseudocientífica confiaba sin duda alguna en una reacción que muchos de nosotros hemos experimentado. Igor Stravinsky, en una de sus conversaciones que se cuenta entre las menos caritativas, habla de "una respetable dama que de forma natural y por desgracia parece

22. Ferdinand Laban: *Der Gemütsausdruck des Antinous*, Berlín, 1891. He intentado documentar la amplia gama de interpretaciones de las obras de arte en "Botticelli's Mythologies", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, 1945, 11-12, reeditado en *Symbolic Images*, Londres, 1972, págs. 204-206; y en "The Evidence of Images", en Singleton (comp.), *Interpretation*, anteriormente citado en la nota 21.

23. G. B. della Porta, *De humana Physiognomia*, 1586.

enfadada como una gallina, aun cuando esté de buen humor".[24] Puede polemizarse acerca de si las gallinas parecen enfadadas, quizá fuera mejor hablar de picajosas, pero nadie podrá negar que tienen una "expresión" que también puede tener una dama desgraciada. Hablando en términos de nuestra primera aproximación, podemos decir que la forma permanente de la cabeza *(p)* se interpreta en términos de una expresión móvil, y que ésta es la raíz psicológica de la superstición fisonómica.

Los humoristas explotan siempre nuestra tendencia a proyectar una expresión humana en una cabeza de animal. El camello se interpreta como arrogante, un perro sabueso con su frente llena de arrugas tiene aspecto de preocupado, y ello porque si fuéramos arrogantes o estuviéramos preocupados nuestros rasgos tomarían esa conformación. Pero en este caso, como siempre, es peligroso considerar la inferencia o la interpretación como equivalentes a un deliberado análisis intelectual de los indicios.[25] Precisamente porque respondemos a estas configuraciones de forma más o menos automática e involuntaria, pese a que sabemos perfectamente que nada puede hacer el pobre camello si tiene un aspecto arrogante. Esta respuesta es tan profundamente arraigada e instintiva que impregna cualquier reacción corporal. A menos que la introspección me engañe, creo que cuando visito un zoológico mi respuesta muscular cambia si me traslado del recinto de los hipopótamos a la jaula de las comadrejas. Sea como fuere, la reacción humana ante los rasgos permanentes de las fisonomías no humanas, tan bien documentada en las fábulas y en los libros para niños, en el folklore y en el arte, indica con claridad que nuestra reacción frente a nuestras criaturas próximas está estrechamente vinculada a nuestra propia imagen corporal. Esta andadura me ha traído a la antigua teoría de la empatía que tan importante papel desempeñó a fines del siglo pasado e inicios del actual, y no sólo en las estéticas de Lipps y de

24. Igor Stravinsky y Robert Craft: *Themes and Episodes*, Nueva York, 1966, pág. 152.

25. Véase Paul Leyhausen, "Biologie von Ausdruck und Eindruck", en Konrad Lorenz y Paul Leyhausen, *Antriebe tierischen und menchlichen Verhaltens*, Munich, 1968, en particular págs. 382 y 394.



FIG. 30. *Comparación fisonómica,* tomado de G. B. della Porta, 1587

Vernon Lee, sino también en los escritos de Berenson, Wölfflin y Worringer. Esta doctrina se fundamenta en los vestigios de respuesta muscular presentes en nuestra reacción a las formas; no es sólo la percepción de la música lo que nos hace bailar interiormente, sino también la percepción de las formas.

Esta concepción quizá dejó de estar de moda, en parte porque nos cansamos de ella y en parte porque se aplicaba de forma demasiado vaga y general. Pero en lo que respecta a la expresión facial, no abrigo personalmente duda alguna de que la comprensión del movimiento facial de los demás deriva en parte de la experiencia del nuestro. No se trata de que esta formulación resuelva el misterio implícito en el hecho de que seamos capaces de imitar una expresión. ¿Cómo se las arregla el niño que responde con una sonrisa a la de su madre, para traducir o mutar la impresión visual, enviada al cerebro a través de los ojos, en los impulsos convenientes que mueven sus músculos faciales de forma apropiada? Me figuro que es difícil negar la hipótesis según la cual la disposición a realizar esta traducción de la vista

en movimiento es de origen innato. No hemos de aprender a sonreír ante el espejo, y tampoco me sorprendería que los diferentes estilos de expresión facial que pueden observarse en países y tradiciones diversas fueran transmitidos de generación en generación, o de dirigente a subordinados, mediante imitación inconsciente, por empatía. Todo esto tiende a corroborar la hipótesis que afirma que interpretamos y codificamos la percepción de nuestras criaturas próximas en términos musculares más que en términos visuales.

Puede parecer algo perverso enfocar esta hipótesis tan ambiciosa por medio de nuestra caprichosa respuesta a la expresión imaginada de los animales, mas no sería éste el único caso en que un error de funcionamiento ha contribuido a revelar un mecanismo psicológico. Naturalmente, no estamos dotados de nuestra capacidad de empatía para poder leer las almas de las bestias, sino para comprender a nuestros semejantes. Cuanto más se nos parezcan más probable será que consigamos usar la respuesta muscular como indicio para la comprensión de sus humores y emociones. Precisamos de esta semejanza justamente porque nos equivocaríamos si no lográsemos separar nuestras dos variables. Tenemos que saber, basándonos en la experiencia y quizás en el conocimiento innato, qué es un rasgo permanente y qué una desviación expresiva.

Pero, ¿podría servirnos también esta hipótesis para resolver el principal problema en litigio, el aislamiento de esa constancia fisonómica que hemos llamado expresión característica de una persona y que Petrarca describió como *aria*? Pienso que sí, siempre que estemos dispuestos a corregir nuestra primera aproximación que, únicamente, reconocía las dos variables de los rasgos permanentes y los móviles. Llegados aquí, tal vez valga la pena remitirse una vez más a la historia del estudio de la fisonomía en busca de ayuda. Cuando en el siglo XVIII, la burda superstición de la fisiognómica animal empezó a ser objeto de ataques, sus críticos, en primer lugar Hogarth y su comentador Lichtenberg, pusieron correctamente el acento en la segunda de mis variables.[26] No son los rasgos permanentes los que nos

26. Para estas discusiones, véase Ernst Kris: "Die Charakterköpfe

permiten leer un carácter, sino la expresión de las emociones. Pero estas expresiones móviles —afirmaban— modelan poco a poco un rostro. Una persona que esté preocupada a menudo acabará con una frente arrugada, mientras que una persona frecuentemente alegre acabará con un rostro sonriente, porque lo transitorio se vuelve permanente. En esta concepción hay algo que quizá sea de sentido común, pero huele demasiado a racionalismo dieciochesco para poder ser totalmente aceptable. Dicho de otro modo, Hogarth considera la cara a la misma luz que Locke considera la mente: ambas son una *tabula rasa* antes de que las experiencias individuales graben su historia en su superficie. Ciertamente, nunca sería posible llegar, a partir de una concepción semejante, a una explicación de la constancia fisonómica: porque ésta omite, precisamente, el objeto de nuestra investigación, llámesele carácter, personalidad o temperamento. Este temperamento impregna todo lo que hace que una persona sea más propensa a preocuparse y a otra más proclive a la sonrisa; en otras palabras, cada una de estas "expresiones" está inscrita en un humor global o tono del sentimiento. La sonrisa de un optimista y la de un pesimista difieren entre sí. Estos humores, y obvio es decirlo, están sujetos a su vez a fluctuaciones: algunos constituyen reacciones a sucesos externos, otros reflejan tensiones internas. Ahora empezamos a ver en qué sentido las dos variables de nuestra primera aproximación eran demasiado burdas. No tomaban en consideración la jerarquía que va de la estructura permanente del cuerpo al fugaz crispamiento de una expresión móvil. Hemos de situar en algún punto de esta secuencia jerárquica lo que experimentamos como la expresión o actitud más permanente y que constituye para nosotros un elemento importantísimo en la "esencia" de una personalidad. Es a ese elemento, en mi opinión, a lo que nuestro detector muscular está tan adaptado a responder, porque en cierto sentido estas actitudes más permanentes son quizás, a su vez, musculares.

des Franz Xaver Messerschmidt", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1932.

Quizá convenga recordar una vez más que la relación entre "carácter" y complexión corporal forma parte de una creencia secular en los tipos y "temperamentos" humanos. Si estas creencias hacen tan poca justicia a la variedad y sutileza de los tipos humanos, esto se debe en parte a la pobreza de las categorías y de los conceptos lingüísticos destinados a describir el mundo interior en relación al externo. No disponemos de léxico para describir las características del entramado de actitudes de una persona, aunque esto no significa que no podamos codificar esas experiencias de otra forma. Muy característico y distintivo de una personalidad es ese tono general, esa melodía formada por la transición de determinadas gamas de relajación a formas de tensión, y esto a su vez tiñe la velocidad de reacción de una persona, su modo de andar, el ritmo de su discurso, y explica, por ejemplo, ese vínculo entre personalidad y escritura que todos nosotros percibimos, creamos o no en la posibilidad de especificarlo mediante palabras. Si pudiéramos integrar de alguna manera estos factores en nuestra computadora interna en un estado correspondiente, sabríamos dónde buscar el invariante que normalmente sobrevive a los cambios que se producen en el aspecto de una persona. Deberíamos buscar, dicho de otra forma, esa fórmula no escrita e inescribible que nos hace relacionar a Bertrand Russell a los cuatro y a los noventa años, puesto que tras todas estas variaciones notamos una cierta rúbrica común. Vemos el mismo estado de alerta, el mismo grado de tensión y de elasticidad en ambas posiciones, y, precisamente, esto evoca en nosotros el recuerdo único de esa persona concreta. La incapacidad que muchas personas comparten de describir el color de los ojos o la forma de la nariz de una persona, a pesar de que la conozcan, constituye, en cierto sentido, una confirmación negativa de este papel de la empatía.

Si pudiera verificarse esta hipótesis, quizá la misma unidad de respuesta podría dar cuenta de la experiencia de la semejanza en el retrato y en la caricatura a través de las variaciones y distorsiones que hemos observado. Tal vez haya llegado el momento de volver a aquel paradigma de las triquiñuelas del caricaturista de quien me ocupé, aunque

sin explicarlo, en *Arte e ilusión.*[27] Se trata de la famosa defensa pictórica del caricaturista Philipon, que había sido condenado a pagar una multa de 6.000 francos por su representación satírica del rey Louis Philippe como *poire* (pera), un imbécil, y pretendía saber por qué fase de esta inevitable transformación iba a ser castigado. Si bien no es fácil verbalizar reacciones de este tipo, quizá sea posible describir en términos musculares, antes que en términos meramente visuales, la semejanza que advertimos entre las diferentes fases.

Tomemos los ojos, que cambian radicalmente de tamaño, posición e incluso de inclinación de la primera figura a la última. Si los aproximamos y los hacemos más oblicuos asumen a su vez la indicación de la frente arrugada, que se acentúa en la tercera figura, para acabar siendo omitida en la última, donde el fruncimiento de la frente nos es comunicado por los perversos ojos de la *poire.* Si los consideramos como indicadores de los movimientos musculares, podemos imaginarnos a nosotros mismos asumiendo la expresión de la última fase con sólo fruncir las cejas y alargar nuestras mejillas, señales que corresponden a la expresión de indolente malicia que la cara tiene desde el principio. Lo mismo puede decirse de las comisuras de la boca. En la primera figura la boca todavía sonríe, pero las carnes, pesadas, hacen bajar las comisuras y crean en nosotros —o al menos en mí— una respuesta que los rasgos garrapateados de la última figura evocan perfectamente, figura de la que, por otro lado, ha desaparecido cualquier rasgo de falsa afabilidad.

Este papel que desempeña nuestra reacción corporal en la experiencia de la equivalencia puede servir también para dar razón del rasgo principal de la caricatura: su tendencia a la distorsión y a la exageración. En efecto, el sentido interior de las dimensiones difiere radicalmente de la percepción visual de las proporciones. El sentido interior exagera siempre. Prueben de mover hacia abajo la punta de su nariz; tendrán la sensación de contar con una nariz diferente en grado sumo, pese a que el movimiento real sólo ha

27. Véase *Arte e ilusión,* loc. cit.

LES POIRES,

Faites à la cour d'assises de Paris par le directeur de la CARICATURE.

Vendues pour payer les 6,000 fr. d'amende du journal le *Charivari*.

(CHEZ AUBERT, GALERIE VERO-DODAT)

Si, pour reconnaître le monarque dans une caricature, vous n'attendez pas qu'il soit designé autrement que par la ressemblance, vous tomberez dans l'absurde. Voyez ces croquis informes, auxquels j'aurais peut-être dû borner ma defense :



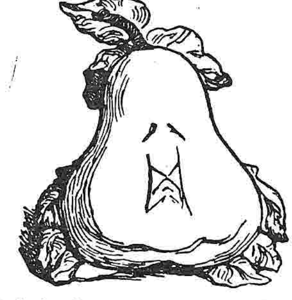
Ce croquis ressemble à Louis-Philippe, vous condamnerez donc ?



Alors il faudra condamner celui-ci, qui ressemble au premier.



Puis condamner cet autre, qui ressemble au second



Et enfin, si vous êtes consequens, vous ne sauriez absoudre cette poire, qui ressemble aux croquis précédens.

Ainsi, pour une poire, pour une brioche, et pour toutes les têtes grotesques dans lesquelles le hasard ou la malice aura placé cette triste ressemblance, vous pourrez infliger à l'auteur cinq ans de prison et cinq mille francs d'amende!!

Avouez, Messieurs, que c'est là une singulière liberté de la presse!!

FIG. 31. Charles Philipon, *Les Poires,* en *Le Charivari,* 1834

sido de una fracción de centímetro. La mejor (y más dolorosa) manera de comprobar hasta qué punto nuestro mapa interno difiere del visual nos la proporciona la visita al dentista, cuando el diente en que hurga asume proporciones casi gigantescas. No debe pues sorprendernos que el caricaturista o la persona que plasme las expresiones, que confían en su sentido interior, tiendan a alterar las escalas proporcionales; pueden hacerlo sin perjudicar la sensación de iden-

tidad en el caso de que compartamos sus reacciones frente a una misma imagen.

Una tal teoría acerca de la empatía o respuesta simpatética no excluye la comprensión errónea de las expresiones. Antes al contrario, nos ayuda a explicarla. Si Louis Philippe hubiera sido chino, sus ojos sesgados hubieran tenido otro significado, pero la empatía no nos habría ayudado a interpretar su matiz exacto.

La empatía no ofrece una explicación total de las reacciones fisonómicas. No puede explicar por qué la impresión de una frente estrecha es signo de estupidez, y ni siquiera está claro si esta respuesta particular es adquirida o innata, como son —siguiendo las afirmaciones de Konrad Lorenz— otras reacciones fisonómicas.[28]

Sin embargo, sean cuales fueren las limitaciones de la hipótesis aquí formulada, el erudito del arte puede ofrecer, al menos, una observación extraída de la historia del retrato que constituye un fuerte indicio a favor del considerable papel que la empatía desempeña en la respuesta del artista; se trata de la desconcertante intrusión del propio parecido del artista en el retrato. Cuando Sir Thomas Lawrence retrató al embajador prusiano en Inglaterra, Wilhelm von Humboldt, su hija contó, tras una visita al estudio del maestro, que la mitad superior de la cara (la frente, los ojos y la nariz) era mucho mejor que la mitad inferior; ésta era demasiado rosada y, de paso, se parecía a Lawrence, como ocurría (según ella había descubierto) con todos los retratos que pintó.[29] Considerando el tiempo transcurrido, no sería fácil verificar esta interesante observación, pero no sucede lo mismo con un gran maestro contemporáneo del retrato, Oskar Kokoschka. Sus autorretratos dan testimonio de cómo había captado sus propios rasgos básicos, la cara caracterizada por la gran separación entre nariz y mentón. Muchas de las cabezas que pintó Kokoschka tienen estas proporciones, incluyendo su impresionante retrato de Thomas Masaryk; y, sin embargo, en éste revela una relación diferente entre las mitades inferior y superior de la cara. Por tanto, desde el punto de vista objetivo, la semejanza quizá sea imperfecta, pero probablemente es cierto que el mismo poder de empatía y proyección que aquí se manifiesta, proporciona al artista intuiciones particulares que se niegan a otros artistas menos comprometidos a nivel personal.

28. Para un resumen y ejemplificación véase N. Tinbergen: *The Study of Instinct*, Oxford, 1951, págs. 208-209.

29. Gabriele von Bülow: *Ein Lebensbild*, Berlín, 1895, pág. 222. Para la misma tendencia, véase también mi escrito "Leonardo's Grotesque Heads", en A. Marazza (comp.): *Leonardo, Saggi e Ricerche*, Roma, 1954.

No es frecuente que un historiador del arte esté en disposición de ofrecer testimonios que apoyen una hipótesis tan general; lo que sucede es que tuve el privilegio de escuchar a Kokoschka cuando se refería a un retrato particularmente difícil que le habían encargado hacía poco. Mientras hablaba del modelo, cuya cara constituía un enigma que le resultaba difícil desentrañar, adoptó automáticamente la correspondiente mueca de rigidez impenetrable. En su caso, evidentemente la comprensión de la fisonomía de una persona pasaba por su propia experiencia muscular.

Paradójicamente, este tipo de compromiso e identificación ejerce en este caso una influencia contraria a la que habíamos observado en el reconocimiento y en la creación de tipos. Aquí, lo decisivo ha sido la desviación de la norma, el grado de distanciamiento de sí mismo. Lo extremo, lo anormal, se graba en la mente y nos caracteriza el tipo. Quizás un mecanismo idéntico actúa en aquellos retratistas que captan rápidamente un rasgo característico sin necesidad de demasiada empatía. Estos autores, a diferencia de Kokoschka, no precisarían de una autoproyección, sino más bien de un autodistanciamiento; serían, si existe esta palabra, autodistanciadores; en ambos casos, empero, su arte tiene como eje su yo.

Es posible que los más importantes retratistas puedan recurrir a ambos mecanismos, al de la proyección y al de la diferenciación, y que hayan aprendido a dominarlos por un igual. Seguramente no es casual que Rembrandt no dejara nunca de estudiar, durante toda su vida, su propio rostro con todos sus cambios y humores. Pero esta intensa preocupación por sus propios rasgos sirvió para agudizar su sensibilidad visual frente al aspecto de su modelo y no para dificultarla. Hay una notable variedad de fisonomías en la

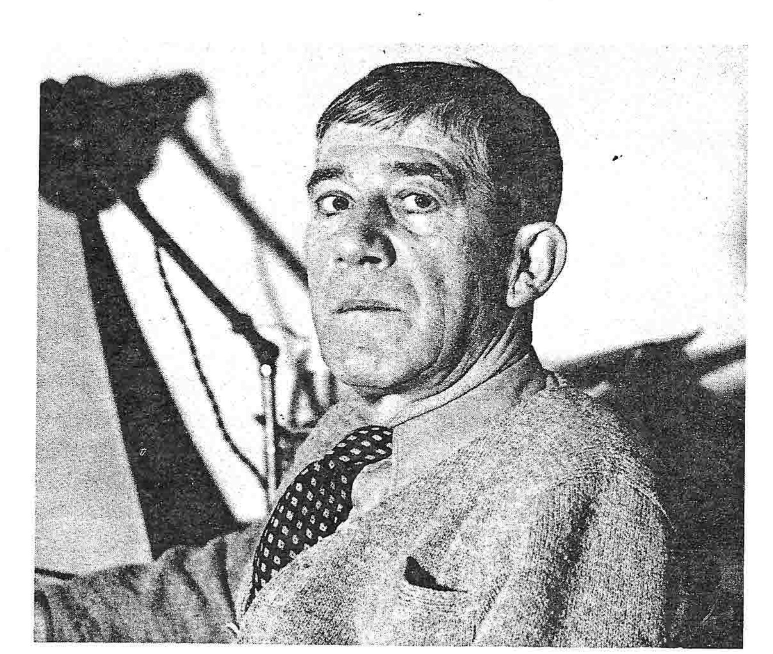


FIG. 32. *Oskar Kokoschka*, fotografía, Press Association Ltd.

obra retratística de Rembrandt, y en cada uno de sus retratos aprehende un rasgo diferente.

¿Deberíamos hablar, llegados a este punto, del carácter? Uno de los más importantes retratistas de nuestros días me dijo una vez que no sabía qué quería decir la gente cuando hablaban del pintor que desvela el carácter del modelo. No sabía pintar un carácter, sólo sabía pintar un rostro. Tengo mayor respeto por esta austera opinión de un auténtico maestro que por los discursos sentimentales acerca de los artistas que pintan las almas, pero cuando todo se ha dicho y hecho, un gran retrato, incluyendo algunos de ese pintor, nos proporciona la ilusión de ver la cara tras la máscara.

Es absolutamente cierto que no sabemos casi nada acerca del carácter de la mayoría de los modelos de Rembrandt. Pero lo que ha cautivado a los amantes del arte que han contemplado los más importantes retratos de nuestro

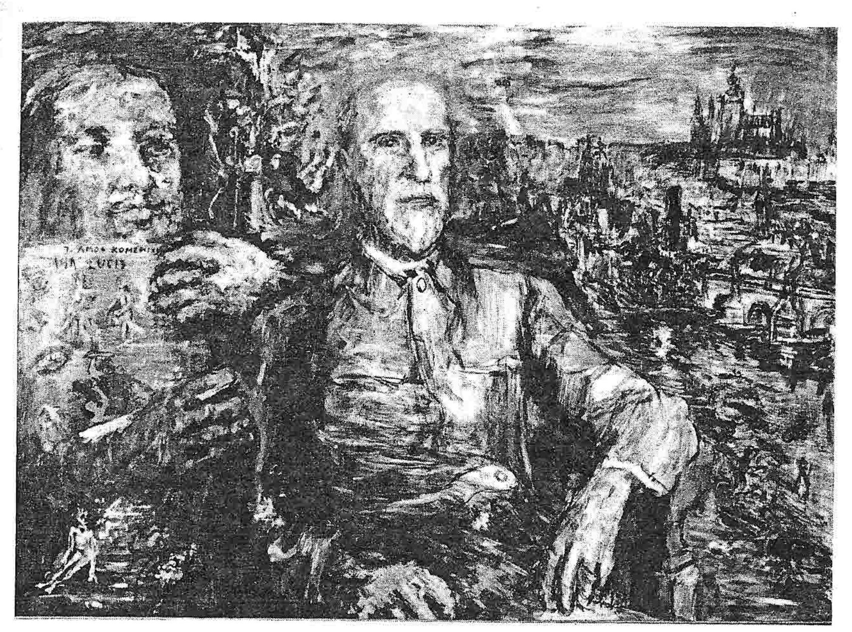


FIG. 33. *Thomas G. Masaryk*, de Oskar Kokoschka, Pittsburgh Carnegie Institute

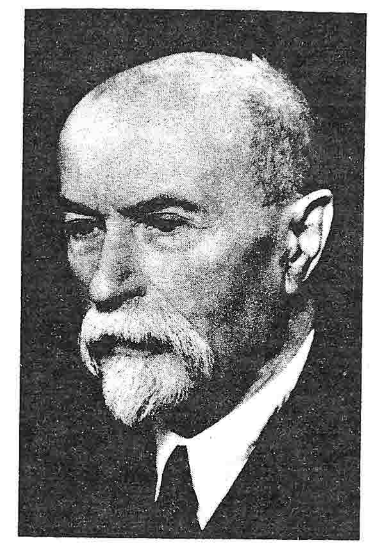


FIG. 34. *Thomas G. Masaryk*, fotografía, 1935



FIG. 35. *Rembrandt,* autorretrato, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Widener Collection

patrimonio artístico es la impresión de vida que de ellos emana. Una obra maestra sin parangón, como el gran retrato del papa Inocencio X pintado por Velázquez, nunca nos produce la impresión de estar inmóvil en una pose; parece cambiar ante nuestros ojos, ofreciéndonos una amplia gama de lecturas, coherentes y convincentes en cada caso. Y sin embargo, este rechazo a congelarlo todo en una máscara y



FIG. 36. *El filósofo,* de Rembrandt, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Widener Collecion

a conformarse con una única interpretación rígida no se obtiene a expensas de la definición. Somos conscientes de la ambigüedad, de los elementos indefinidos que llevan a interpretaciones incompatibles, tenemos la ilusión de una cara que asume diversas expresiones, coherentes todas ellas con respecto a lo que podríamos denominar la expresión dominante, *l'aria* de la cara. Nuestra proyección, si es que puede



FIG. 37. *El papa Inocencio X,* de Diego Velázquez, Roma, Galleria Doria

usarse este término tan frío, está guiada por la comprensión que el artista tiene de la estructura profunda de la cara, a partir de la cual podemos generar y verificar las diversas oscilaciones de la fisonomía viva. Al mismo tiempo, tenemos la sensación de percibir lo que es constante tras la apariencia cambiante, la solución inadvertida de la ecuación,

la auténtica imagen del hombre.[30] Se trata en todos los casos de metáforas inadecuadas, pero sugieren que, en definitiva, podría haber algo de cierto en la vieja pretensión platónica, tan sucintamente expresada en la respuesta de Max Liebermann a un modelo insatisfecho: "Este cuadro, querido señor, se le parece más de lo que usted se parece a sí mismo".

30. Lo que yo quiero sugerir, aunque no probar, es que Velázquez era capaz de resolver el problema que Orpen (anteriormente citado, nota 8) consideraba insuperable.